Eugenjusz Kucharski

Kompozycja literacka

Jej istota i badanie

Odbitka z „Księgi Pamiątkowej
ku czci St. Dobrzyckiego"

Poznań 1928
Czcionkami Drukarni Uniwersytetu Poznańskiego

Eugenjusz Kucharski.

Kompozycja literacka.

Jej istota i badanie.

I.

W badaniach literackich pojęcie kompozycji utworu jes dość chwiejne i nieokreślone. Zależnie od nawyku, od kierunku studjów lub od przedmiotu najsilniejszego zainteresowania, badacze podkładają pod nie sprawy najrozmaitsze. Dla jednych kompozycja to układ dzieła i jego anatomja, a więc podział na części i wzajemny tych części stosunek, dla drugich, a zwłaszcza dla badaczy genezy, to skład pierwiastków fabuły lub współdziałanie zasadniczych, wewnętrznych i zewnętrznych bodźców, które złożyły się na powstanie dzieła, jak n. p. doznania osobistego lub społecznego życia, wrażenia lektury, przeżycie lub przemyślenie pewnych problemów, przemiany duchowe autora, wzajemny stosunek tych czynników i t. p. Jedni uważają, że badanie kompozycji winno uwzględniać przedewszystkiem akcję lub (jak w utworach niedramatycznych) wogóle te stadja kolejnych przemian, przez które autor przeprowadza przedstawione osoby czy zjawiska. Inni kładą nacisk na sposób ujmowania rzeczy lub jej rozwijania zapomocą pewnych form pomocniczo-konstrukcyjnych (ustępów, rozdziałów, aktów, scen, pieśni i t. p.), albo też wreszcie na środki pisarskie autora, na właściwości jego języka, na formę zdań czy okresów, na formy zwrotkowe, wierszowe i t. d. i t. d. Przykładów rozbieżności możnaby mnożyć bez liku.

W pracy „O metodę estetyczną rozbioru dzieł literackich" (Pamiętnik Literacki R. XX, 1923) starałem się przeprowadzić

Eugenjusz Kucharski.

Kompozycja literacka.

Jej istota i badanie.

I.

W badaniach literackich pojęcie kompozycji utworu jest dość chwiejne i nieokreślone. Zależnie od nawyku, od kierunku studjów lub od przedmiotu najbliższego zainteresowania, badacze podkładają pod nie sprawy najrozmaitsze. Dla jednych kompozycja to układ dzieła i jego anatomja, a więc podział na części i wzajemny tych części stosunek, dla drugich, a zwłaszcza dla badaczy genezy, to układ pierwiastków fabuły lub współdziałanie zasadniczych, wewnętrznych i zewnętrznych bodźców, które złożyły się na powstanie dzieła, jak n. p. doznania osobistego lub społecznego życia, wrażenia lektury, przeżycia lub przemyślenie pewnych problemów, przemiany duchowe autora, wzajemny stosunek tych czynników i t. p. Jedni uważają, że badanie kompozycji winno uwzględniać przedewszystkiem okres lub (jak w utworach melodramatycznych) wogóle te stadja kolejnych przemian, przez które autor przeprowadza przedstawione osoby czy zjawiska. Inni kładą nacisk na sposób ujmowania rzeczy lub jej rozwijania zapomocą pewnych form gramatyczno-konstrukcyjnych (antytez, amplifikacyj, [illegible] pauz i t. p.), albo też wreszcie na środki [illegible] samego, na właściwości jego języka, na formę zdań czy [illegible], na formy językowe, wyrazowe i t. d., i t. d. Tych kierunków rozbieżności możliwych musi być bez liku.

W pracy „O metodzie estetycznej badania dzieł literackich" (Pamiętnik Literacki, R. XX, 1923) starałem się przeprowadzić

dokładne rozgraniczenie pojęcia artyzmu i techniki literackiej. Z rozważań tam zawartych wynikło najpierw to, co zdaje się każdy badacz doskonale wiedział i beze mnie, że pojęcie kompozycji obejmuje wartości bezwzględnie artystyczne, twórcze. Ale ponadto wynikł z nich jeszcze wniosek inny, już nie tak „sam przez się" oczywisty, że cały szereg spraw i zagadnień, które dopiero co wymieniłem, jak rozkład utworu na części i części tych stosunek wzajemny (budowa dzieła), sposób ujmowania całości i rozwijania jej w szczegółowych formach konstrukcyjno-pomocniczych (rodzajowość), badanie środków pisarskich i tym podobne zagadnienia należą do kategorji techniki czyli z kompozycją w sensie ścisłym niewiele mają wspólnego.

Co to jest jednak kompozycja, jakie zjawiska twórcze pod to pojęcie podpadają i jak należałoby je badać, w to bliżej nie wchodziłem. Zadaniem bowiem rozprawy, która wyrosła z przygodnej recenzji, było sformułować pogląd na samą istotę twórczości literackiej i poddać krytyce niejedno z obiegowych pojęć „naukowych", które dzięki wziętości niektórych teoretyków i badaczy obcych, zdobyły sobie u nas prawo obywatelstwa z wielką, mem zdaniem, szkodą dla wydatności, sprawności i ekonomji badań literackich.

Kamieniem węgielnym wyrażonego tam poglądu jest stwierdzenie, że istota literackiego piękna tkwi nie w jego środkach i sposobach wyrazowo-formalnych, językowych czy konstrukcyjnych, które pozwalają nam dzieło rozumieć i przeżywać, ale w sferze przedstawień, którą dzięki tym środkom i sposobom jesteśmy w stanie w sobie wywołać lub przeżyć. Posługując się staremi pojęciami „treści" i „formy", możnaby to symplicystycznie powiedzieć, że wartość podstawowa, istotna i zasadnicza dzieła, jego artyzm, tkwi w tem, co zazwyczaj nazywano „treścią".

Pierworodne, istotne zadowolenie estetyczne dają nam nie te wyrażenia językowe, formy wierszowe, konstrukcyjne lub stylistyczne, przy pomocy których Homer czy Sofokles, Goethe czy Dante, Mickiewicz czy Prus, ujmował swój obraz świata, człowieka i życia, ale sam ów obraz świata, człowieka i życia, który oni w dziełach swych stworzyli,

który, dzięki użytym przez nich środkom pomocniczym, możemy na nowo wywołać w naszej wyobraźni.

Tę prawdę uświadamiamy sobie z trudnością przy dziełach doskonałych, albowiem tam zasadnicza funkcja estetyczna dzieła, t. j. wywoływanie artystycznie pożądanych przedstawień przez użycie odpowiednich środków, odbywa się prawidłowo. A przy prawidłowym przebiegu funkcyj identyfikujemy zazwyczaj skutki z ich przyczynami. To, co objawia się dopiero jako właściwość pewnych skutków, odnosimy do środków czy narzędzi, zapomocą których te skutki osiągnięto. Zadowolenie estétyczne, odczuwane z powodu swoiście zorganizowanych (uformowanych) i wywołanych w naszej wyobraźni przedstawień, przypisujemy nie przedstawieniom, ale tym środkom, sposobom czy znakom, które do ich wywołania służyły.

Dzieje się tak dlatego, ponieważ przebieg odbiorczy dzieł literackich jest, w przeciwieństwie do sztuk o recepcji tylko postrzeżeniowej (słuchowej czy wzrokowej), wybitnie a k t y w n y. Tu nie wystarcza dzieło *czytać,* a więc postrzegać pewne powiedzenia tak, jak postrzega się plamy barwne i linje w namalowanym obrazie, nie wystarcza ich słuchać tak, jak słucha się tonów muzyki, ale trzeba je ponadto rozumieć t. j. przedstawiać sobie równocześnie ich treść, odgrywać ją niejako nanowo na scenie naszej wyobraźni. Trzeba, jednem słowem, ze swej strony *duchowo działać,* a nie tylko *reagować* przy odbiorze.

Ponieważ cały ten proces przedstawieniowy dochodzi do skutku dzięki naszemu współdziałaniu, ulegamy łatwo złudzeniu, że on jest n a s z y m wytworem. Cichaczem, milczkiem, nie zdając sobie nawet z tego sprawy, zapisujemy go na nasze dobro, wskutek czego jako własność autorska pozostaje tylko sam tekst, zespół celowo zorganizowanych powiedzeń, który uważamy za istotne źródło, za bezpośrednią przyczynę naszego estetycznego zadowolenia.

Że sprawa ma się zgoła inaczej, to poznaje się dopiero przy utworach lub „miejscach" nieudałych, słabych, nie mówiąc już o płodach zdecydowanie grafomańskich. Z formalnego punktu widzenia nic zazwyczaj takim utworom l

który, dzięki użytym przez nich środkom pomocniczym, zostały na nowo wywołane w naszej wyobraźni.

Tę prawdę uświadamiamy sobie z trudnością przy utworach doskonałych, albowiem tam zasadnicza funkcja estetyczna dzieła, t. j. wywoływanie artystycznie pożądanych przedstawień przez użycie odpowiednich środków, odbywa się prawidłowo. A przy prawidłowym przebiegu funkcyj identyfikujemy zazwyczaj skutki z ich przyczynami. To za objawia się dopiero jako właściwość pewnych skutków, odnośnych do środków czy narzędzi, zapomocą których te skutki osiągnięto. Zadowolenie estetyczne, odczuwane z powodu swoiście zorganizowanych (uformowanych) i wywołanych w naszej wyobraźni przedstawień, przypisujemy nie przedstawieniom, ale tym środkom, sposobom czy znakom, które do ich wywołania służyły.

Dzieje się tak dlatego, ponieważ przebieg odbiorczy dzieł literackich jest, w przeciwieństwie do sztuk o recepcji tylko postrzeżeniowej (słuchowej czy wzrokowej), wybitnie a k t y w n y. Tu nie wystarcza dzieło czytać, a więc postrzegać pewne powiedzenia tak, jak postrzega się plamy barwne i linje w namalowanym obrazie, nie wystarcza ich słuchać tak, jak słucha się tonów muzyki, ale trzeba je ponadto rozumieć t. j. przedstawiać sobie równocześnie ich treść, odgrywać ją niejako nanowo na scenie naszej wyobraźni. Trzeba, jednem słowem, ze swej strony duchowo działać, a nie tylko reagować przy odbiorze.

Ponieważ cały ten proces przedstawieniowy dochodzi do skutku dzięki naszemu współdziałaniu, ulegamy łatwo złudzeniu, że on jest n a s z y m wysiłkiem. Czytelnicy, zwłaszcza, nie zdają sobie nawet z tego sprawy, zapisując go na swoje dobro. Wskutek czego jako własność autorską uważają tylko sam tekst, zespół celowo zorganizowanych powiedzeń, który uważamy za istotne źródło, za bezpośrednią przyczynę naszego estetycznego zadowolenia.

Że sprawa ma się zgoła inaczej, to poznaje się dopiero przy utworach lub „utworach" nieudałych, słabych, nie mówiąc już o płodach adeptów grafomańskich. Z formalnego punktu widzenia nie zarzucamy takim utworom i

miejscom nie brakuje: posiadają nieraz styl „wyrobiony", doskonałą formę wiersza, nienaganny układ i rozkład rzeczy, a mimoto nic, lub prawie nic, nam estetycznie nie przynoszą. Te bowiem procesy przedstawieniowe, jakie one mogą obudzić, są dziwnie ubogie, chwiejne, mętne, dostatecznie nie zorganizowane. Ich treść przedstawieniowa różni się niewiele od doznań powszednich, jakich dostarczają nam przejawy językowe codziennego, estetycznie niezorganizowanego życia.

Dlatego n. p. z punktu widzenia dydaktyki uniwersyteckiej uważam za chybione rozpoczynanie ćwiczeń analitycznych na arcydziełach literackich. Młodego adepta, którego chcemy wtajemniczyć w złożoność zjawisk literackich, rozbiory takie niewiele nauczą. Ponieważ tutaj wszystko, lub prawie wszystko jest w porządku, ponieważ każdy organ lub środek literacki spełnia należycie swą funkcję, wydaje mu się wszystko oczywistem i zrozumiałem samo przez się, tak jak u zdrowego człowieka wydaje się nam zupełnie naturalnym i nie potrzebującym objaśnień ten fakt, iż on prawidłowo oddcha lub trawi.

Problemy wyłaniają się dopiero tam, gdzie istniejący zasób form lub środków literackich zawodzi, nie daje tego, czego się odeń oczekuje. Rozbiór „miejsc słabych" w utworach pozatem wartościowych lub analiza dzieł artystycznie chybionych zmusza nas do poszukiwania p r z y c z y n y literackich niedostatków, odsłania zależność środków i narzędzi literackich od elementów twórczych, wprowadza w rozumienie istoty sztuki pisarskiej i praw swoistych nią rządzących o wiele lepiej, niż najbardziej wyczerpująca rozprawa teoretyczna.

Nawet w popularnych określeniach kompozycji[1]), jakkolwiek one są dwuznaczne, zbyt rozciągłe, niewyczerpujące

---

[1]) Jako jedno z bardziej rozpowszechnionych przytaczam określenie, zawarte w cennym podręczniku dydaktycznym dla nauczycieli szkół średnich Kaz. W ó y c i c k i e g o: Rozbiór literacki w szkole. Warszawa, Gebethner i Wolff b. r. str. 53:

„Nie wkraczając w trudne, zawiłe i subtelne dociekania estetyki nauki o sztuce, zmierzające do ustalenia i rozgraniczenia pojęć treści

stępnem nie brakuje; posiadają nieraz nawet „wyrobiony", doskonałą formę wiersza, nienaganny układ i rozkład rzeczy, a mimo to nic, lub prawie nic nam estetycznie nie przynoszą. Te bowiem procesy przedstawieniowe, jakie one mogą obudzić, są właśnie ubogie, ciasnawe, rzadkie, dostatecznie nie zorganizowane. Ich treść przedstawieniowa różni się niewiele od doznań powszednich, jakich dostarczają nam przejawy językowe codziennego, estetycznie niezorganizowanego życia.

Dlatego n. p. z punktu widzenia dydaktyki uniwersyteckiej uważam za chybione rozpoczynanie ćwiczeń analitycznych na arcydziełach literackich. Młodego adepta, którego chcemy wtajemniczyć w złożoność zjawisk literackich, olśnią także niewiele nauczą. Ponieważ tutaj wszystko, lub prawie wszystko jest w porządku, ponieważ każdy organ lub środek literacki spełnia należycie swą funkcję, wydaje mu się wszystko oczywistem i zrozumiałem samo przez się, tak jak u zdrowego człowieka wydaje się nam zupełnie naturalnym i nie potrzebującym objaśnień ten fakt, iż on prawidłowo oddycha lub trawi.

Problemy wyłaniają się dopiero tam, gdzie istniejący zasób form lub środków literackich zawodzi, nie daje tego, czego się zeń oczekuje. Rozbiór „miejsc słabych" w utworach poziomu wartościowych lub analiza dzieł artystycznie chybionych zmusza nas do poszukiwania przyczyny literackich niedostatków, odsłania zależność środków i pierwiastków literackich od elementów twórczych, wprowadza w rozumienie istoty sztuki pisarskiej i praw swoistych się rządzących — wiele lepiej, niż najbardziej wyczerpująca rozprawa teoretyczna.

Nawet w popularnych szablonach kompozycyi*), jakkolwiek one są dwuznaczne, zbyt rozległe, niewyczerpujące

*) Jako jeden z bardziej rozpowszechnionych przykładów określenia [illegible] w całym podręczniku dydaktycznym dla nauczycieli szkół średnich Kaz. Wóycickiego, Rozbiór literacki w szkole. Warszawa, Gebethner i Wolff b. r. str. 297.

[illegible]

lub nieścisłe, przebija się trafna tendencja intelektualna do pojmowania kompozycji jako szeregu zjawisk, występujących nie w tej czy w owej części dzieła, nie w takich czy owakich szczegółach, ale w jego całości. Jest w tem poczucie, że komponowanie dzieła polega nie na stwarzaniu jego elementów, części czy składników, ale na uchwyceniu i sformowaniu pewnych stosunków. Jakich stosunków i między jakiemi elementami?

II.

Już z samego określenia kompozycji jako wartości nawskróś artystycznej, twórczej, wynika, że chodzi tu przedewszystkiem o stosunki, dotyczące elementów artystycznych, a więc o stosunki, w zakresie tych wytworów lub między temi wytworami duchowemi, które po ich ostatecznem wykończeniu formalnem i technicznem nazywamy postaciami. Przez postać literacką rozumiem wszelki ustrój przedstawieniowy, posiadający swój przedmiot odrębny, a więc zarówno postaci ludzkie jak zwierzęce, przedmioty czy zjawiska przyrody, dzieła rąk ludzkich czy obrazy życia.

O ileby prawdą było, że samo stwarzanie tych wytworów a więc imaginowanie osób, rzeczy lub zjawisk jest w stanie dać twórcy zadowolenie, o tyle byłyby uprawnione biologiczne teorje sztuki (Fr. Schillera, Spencera, K. Groosa), starające się sprowadzić ją do igraszki, zabawy lub wyładowania nadmiaru energji duchowej. Albowiem możność tworzenia nawet takich zjaw rozprószonych, nieskoordynowa-

---

i formy, możemy poprzestać tu na ogólnem stwierdzeniu, że analiza kompozycji obejmuje przedewszystkiem: 1. badanie podziału utworu na części 2. rozbiór sposobów i środków wyodrębnienia tych części jako do pewnego stopnia zamkniętych w sobie całostek, 3. badanie następstwa tych części i stosunków między niemi, 4. wreszcie rozpatrzenie stosunku składników tych części i całości. Idzie tu głównie o czynniki jedności i stosunki zgody, kontrastu, powtórzenia, stopniowania".

Z tego, cośmy powiedzieli gdzie indziej a także na początku tej rozprawy, wynika, że wskazówki, podane w punkcie 1, 2 i 3, dotyczą analizy techniki a nie kompozycji, do której odnosi się, choć jej nie wyczerpuje to, co autor podaje w punkcie 4.

lub specjalnie, przebija się trafna tendencja intelektualna do pojmowania kompozycji jako szeregu zjawisk, występujących nie w tej czy w owej części dzieła, nie w takich czy owakich szczegółach, ale w jego c a ł o ś c i. Jest w tem poczucie, że komponowanie dzieła polega nie na stwarzaniu jego elementów, części czy składników, ale na uchwyceniu i sformowaniu pewnych s t o s u n k ó w. Jakich stosunków i między jakiemi elementami? [1]

II.

Już z samego określenia kompozycji jako wartości nawskroś artystycznej, twórczej, wynika, że chodzi tu przedewszystkiem o stosunki dotyczące elementów artystycznych, a więc o stosunki w zakresie tych wytworów lub między temi wytworami duchowemi, które po ich ostatecznem wykończeniu formalizm i technicyzm nazywamy postaciami. Przez postać literacką rozumiemy wszelki utwór przedstawieniowy, posiadający swój przedmiot odrębny, a więc zarówno postacie ludzkie jak zwierzęce, przedmioty czy zjawiska przyrody, dzieła rąk ludzkich czy obrazy życia.

O ileby prawdą było, że samo stworzenie tych wytworów a więc imaginowanie istot, rzeczy lub zjawisk jest w stanie dać twórcy zadowolenie, o tyle byłyby uprawnione biologiczne teorje sztuki (Fr. Schillera, Spencera, K. Groosa), starające się sprowadzić ją do igraszki, zabawy lub wyładowania nadmiaru energji duchowej. Albowiem możność tworzenia nawet takich zjaw rozproszonych, nieskoordynowa-

---

[1] Bernet, notując pogłębienie to na ogólnym stanowisku, że analiza kompozycji obejmuje przede wszystkiem: 1. badanie podziału utworu na części 2. [illegible] 3. badanie [illegible] i całości. [illegible]

Z tego, cośmy powiedzieli [illegible] [illegible]

nych, dla siebie istniejących, winnaby doskonale zaspokajać mniemaną potrzebę rozrywki lub utwierdzać jednostkę w poczuciu sprawności i energji jej władz duchowych. Sprawa jednak ma się nieco inaczej.

Proste doświadczenie nas poucza, że takie *disiecta membra* nie zadowalają ani nas, przypuszczalnych odbiorców tego rodzaju wytworów, a widocznie nie zadowalają również twórców, skoro żaden z nich stwarzaniem takich zjaw rozprószonych, dla siebie istniejących, się nie zajmuje. Utwór literacki, choćby najmniej złożony, o wartości najskromniejszej, przynosi nam nie wytwory oddzielne ani też prostą ich sumę, ale ich lepiej lub gorzej zorganizowane z w i ą z k i.

Dlatego nieścisłem jest powiedzenie, że twórca swe postaci czy elementy literackie „ujmuje" w pewne stosunki, bo wynikałoby z tego, że owe elementy mogły powstać przed wprowadzeniem tych stosunków. Tymczasem on je już od pierwszego poczęcia w pewnym splocie stosunków obmyśla i tworzy. Niemożliwy do pomyślenia jest taki przebieg twórczy, gdzieby autor najpierw stworzył n. p. postać człowieka a dopiero potem obmyślał, jak ona ma się zachowywać w pewnych sytuacjach, jak postępować, czuć, myśleć w danych okolicznościach, jak odnosić się do innych ludzi. Sprawy te powstają i rozwijają się współrzędnie, organicznie i syntetycznie.

Organiczność, aprioryczny syntetyzm, intuitywne lub świadome odkrywanie związku, niedostrzegalnego dla umysłów beztwórczych, znamionuje nietylko twórczość literacką, ale stanowi najistotniejszy rys wszelkiej twórczości ludzkiej, objawia się równie dobrze w sztuce, jak w nauce, wynalazczości technicznej lub działalności społecznej. „Wszelka wynalazczość to sprzężenie ogniw *(enchaînement)*, relacja i synteza" — powiada A. Rey[2]) — „jest ona czynnikiem organizacyjnym, posługuje się jako swym materjałem wszelkiemi elementami życia duchowego, jest zależna od

[2]) A. R e y: *L'Invention artistique, scientifique, pratique;* w zbiorowem dziele pod redakcją G. D u m a s'a: *Traité de psychologie*, Paris, F. Alcan, 1924. T. II, 459 i n. O ile z jednej strony ten znakomity pod-

tego wszystkiego, od czego i ono zależy, ale jej rys odrębny i swoisty to zasada kojarzycielskiej jedności i syntezy twórczej".

Dążność do owej „kojarzycielskiej jedności i syntezy" nie jest jednak tendencją jedyną umysłu twórczego w czasie aktu tworzenia. W stadjum realizacji dzieła instynkt twórczy znajduje się ciągle jakby na rozdrożu dwu skłonności czy pokus biegunowo rozbieżnych, których antynomję musi rozwiązać i uzgodnić. Z jednej strony to twórczy pęd do wyładowania energji, do ogarnięcia możliwie bogatego, rozrosłego, urozmaiconego obrazu świata i życia, z drugiej zaś to nakaz powściągliwości, skupienia energji, sondowania w głąb tego, co się tworzy, dążność do owej „kojarzycielskiej jedności i syntezy".

Owocem ścierania się tych dwu dążności, ich wypadkową jest kompozycja. Nie można więc uważać jej za prosty układ czy uporządkowanie elementów rzekomo gotowych, ale trzeba patrzeć na nią jak na pewien rodzaj organicznego narastania, dokonywującego się wśród ustawicznej oscylacji między temi dwoma biegunami. Ostatecznym celem tej oscylacji jest osiągnięcie z e s t r ó j e l e m e n t ó w rozmaitych, a jednak wewnętrznie zależnych i kojarzących się ze sobą.

Sposób tego „zestrajania", a więc sposób komponowania dzieła jest zależny najpierw od tej podstawowej, elementarnej formy istnienia, jaką dla sztuk *zjawiskowych,* nie posiadających rzeczowego, materjalnego bytu (jak muzyka, literatura) stanowi 1. c z a s, a następnie od tych dwu czynników twórczych, o których była mowa wyżej.

Pierwszy z nich jest niejako przeciwwagą, lub lepiej powiedzmy — tamą prężności i rozrodczości twórczej. Zapobiega marnotrawieniu energji duchowej (autora i czytelnika), czuwając niejako nad tem, by do zestroju przedostawały

ręcznik, dający syntezę i krytyczny przegląd nowoczesnej wiedzy psychologicznej, należy jak najgoręcej zalecić każdemu humaniście, tak z drugiej strony wypada przestrzec przed rozbrajającemi naiwnościami, które tam (II, 309—316) powypisywał o poezji Prof. H. Delacroix.

tego wszystkiego, od czego i ono zależy, ale jej rys odrębny i twórczy to zasada kojarzycielskiej jedności i syntezy twórczej.

Dążność do owej „kojarzycielskiej jedności i syntezy" nie jest jednak tendencją jedyną umysłu twórczego w czasie aktu tworzenia. W stadjum realizacji dzieła instynkt twórczy rozdwaja się ciągle jakby na rozdrożu dwu skłonności czy popędów biegunowo rozbieżnych, których antynomję zwać możemy... Z jednej strony to twórczy pęd do wyindywidualizowania ... do ograniczenia możliwie bogatego, rozległego, nieograniczonego obrazu świata i życia, a drugiej zaś to nakaz powściągliwości, skupienia energji, skondensowania w ciało tego, co się tworzy, dążność do owej „kojarzycielskiej jedności i syntezy".

Owocem ścierania się tych dwu dążności, ich wypadkową jest kompozycja. Nie można więc uważać jej za prosty układ czy uporządkowanie elementów rzekomo gotowych, ale trzeba patrzeć na nią jak na pewien rodzaj organicznego narastania, dokonywującego się wśród ustawicznej oscylacji między temi dwoma biegunami. Ostatecznym celem tej oscylacji jest osiągnięcie syntezy elementów rozmaitych, a jednak wewnętrznie zależnych i kojarzących się ze sobą.

Sposób tego „zestrajania", a więc sposób komponowania dzieła jest zależny najpierw od tej podstawowej, elementarnej formy istnienia, jaką dla sztuk zjawiskowych, nie posiadających rzeczowego, materjalnego bytu (jak muzyka, literatura) stanowi t. czas, a następnie od tych dwu czynników twórczych, o których była mowa wyżej.

Pierwszy z nich jest niejako przeciwwagą, lub lepiej zagubieniem — samej pełności i rozmaitości twórczej. Zapobiega rozpraszaniu się energji duchowej twórcy i czytelnika, ... czuwając niejako nad tem, by do syntezy przedostawały ...

[illegible] wnikliwy i krytyczny przegląd nowoczesnej wiedzy ... [illegible] ... (od najnowszej sztuki kinowej ... [illegible]) ... [illegible] ... [illegible] ... Prof. H. Delacroix

się jedynie elementy artystycznie konieczne, legitymujące się swą ważnością, przyczynowo uzasadnione. Jest to czynnik selekcji i doboru, orędownik konieczności, konsekwencji i ładu, a więc tych wartości, które odczuwamy jako logikę i prawdę sztuki. Jemu zawdzięcza kompozycja ten rodzaj stosunków, który jest wykładnikiem objektywnych właściwości wytworów. Najogólniej można te stosunki określić jako 2. relacje przyczynowe.

Czynnik drugi jest przeciwwagą dążności syntetyzującej i kojarzycielskiej; jest bezpiecznikiem na przerost uogólnienia, schematyzacji, przystosowania. Chroni dzieło przed szablonem, przed ogólnikowością, przed zbyt pospiesznem i prostolijnem zdążaniem do celu. Jest wyrazem swobody twórczej. Przychodzi przezeń do głosu potrzeba bogactwa, rozmaitości, odmiany, przeciwieństwa, niespodzianki, przeszkody, starcia, komplikacji.

O ile stosunki poprzednie wynikały z objektywnych danych odpowiednich wytworów, normowane były przez to, co autor pozytywnie w wytworach ustalił, wyrażały więc konieczność i logikę związków, o tyle tutaj przychodzi do głosu subjektywna wola twórcy, kierująca się zarówno swemi celami pośredniemi, jak i tym celem ostatecznym, którym jest podbić i zająć wyobraźnię czytelnika, przykuć ją do dzieła. Jako wykładnik pożądań subjektywnych a nie logiczne następstwo faktów, wyróżniają się one od stosunków poprzednich podniesionym tonem emocjonalnym, zaspokajają nie nasz zmysł logiczny, ale naszą potrzebę wzruszenia. Ponieważ punktem wyjścia dla formowania tych stosunków nie są fakty w wytworach już ustalone, ale fakty dopiero pożądane, ponieważ one są niejako nastawieniem wyobraźni na to, co ma nastąpić, na przyszłość i cel, dlatego określamy je ogólnie jako 3. relacje celowe (finalne).

Do tych trzech kategoryj: relacyj czasu, przyczyny i celu, daje się mojem zdaniem sprowadzić ogół zjawisk twórczych, podpadających pod pojęcie kompozycji literackiej. Jeśli te kategorje odpowiadają badanej rzeczywistości i są wyczerpujące, w takim razie winnyby nam umożliwić naturalny podział form kompozycyjnych na rodzaje i ułatwić

ich badanie. Spróbujmy ten podział przeprowadzić i rozpatrzyć możliwość badania.

III.

Rozwiązanie relacyj czasowych w utworze literackim przedstawia teoretycznie dwa oddzielne problemy: 1. kiedy i 2. jak długo w stosunku jeden do drugiego mają elementy występować, a więc problem kolejności i problem trwania. Praktycznie jednak pierwszy z nich odrębnego zadania twórczego nie przedstawia z tego względu, że rozwiązać go muszą zadania następne, podejmujące rozwiązanie relacyj przyczynowych czy celowych. Bez względu na to, czy autor m u s i wprowadzić element *b*, dlatego że już przyjął uzależniający go element *a*, czy też dlatego wprowadza *b*, że c h c e przezeń osiągnąć skutek *c*, tak czy owak, będzie musiał pozycję czasową tego elementu względem innych elementów ustalić.

Rolę samodzielną odgrywają więc tylko relacje, wynikające z różnego trwania elementów. Przetłumaczone na język potoczny znaczy to, że autor nie rozwija i nie może rozwijać równomiernie poszczególnych elementów. Jednym poświęca więcej uwagi, pogłębia je, opracowuje z większym bogactwem szczegółów, inne traktuje pobieżniej, jeszcze innych zaledwie dotyka. Utrzymuje je krócej lub dłużej w polu świadomości, zależnie od ich ważności, od roli, jaką im w zestroju przeznacza. Analogję tych stosunków przedstawiają np. w sztukach oglądowych stosunki brył przestrzennych w utworze architektonicznym lub stosunki płaszczyzn w obrazie. Są to stosunki miary, które po polsku zwiemy umiarem. Dlatego dla wygody możemy powiedzieć, że badając tę stronę kompozycji, badamy u m i a r o w o ś ć zestroju.

Badanie umiarowości obejmuje takie zagadnienia, jak np. zagadnienie „bohatera" utworu, rolę postaci głównych i pobocznych lub epizodycznych, postaci działających i tła społecznego, postaci zbiorowych a indywidualnych; stosunek elementów opisowych lub analitycznych do elementów

opowiadania w powieści lub poemacie; w liryce stosunek elementów postaciowych do wyrażenia uczucia lub refleksji, problem dominanty[3]) kompozycyjnej i t. p.

Powiedzieliśmy wyżej, że czynnikiem normującym umiarowość jest ważność elementów, ich rola w zestroju. Tak być winno w teorji lub w dziele idealnie skomponowanem, ale w dziełach konkretnych, które czytamy lub badamy, dzieje się często inaczej i pożądany umiar niezawsze jest zachowany. Autor niejednokrotnie rozwija szerzej elementy bez większego kompozycyjnego znaczenia, a zbywa byle jak, czasem tylko notuje to, co dla zestroju istotne. Pominąwszy nieliczne wypadki, gdzie się to dzieje z artystycznego rozmysłu i należy do kategorji relacyj celowych, powód tego stanu rzeczy może być najrozmaitszy: podstawowy defekt wyobraźni, która (jak np. u Wacława Potockiego) doskonale opanowuje elementy poszczególne, ale gubi się w ich zespole, szerszego pola, a zatem i relatywnej ważności elementów, ogarnąć nie umie.

Mogą również wchodzić w grę predyspozycje pisarskie autora: jego uzdolnienie do tworzenia pewnych elementów, a brak uzdolnienia, a zatem podświadome unikanie innych, tych właśnie, których zestrój pominąć nie może. Ważną rolę, zwłaszcza u pisarzy nowoczesnych, odgrywają warunki pracy pisarskiej, takie np. ogłaszanie powieści w odcinkach gazet — chciałoby się zmienić to i owo z napisanego, ale już nie można, bo wydrukowane (znać to np. w kompozycji *Emancypantek* Prusa). Powodem może być pospiech, niedbałość, a nawet panujące doktryny lub tradycje literackie (jak np. w zjawisku nadmiaru opisowości w nowszej powieści polskiej). Badacz może oczywiście dochodzić przyczyny tych niedomagań, ale nie powinien, jak to się często dzieje, uważać, że objaśnienie faktu stanowi rację dla jego

[3]) Dominanta jest tem w liryce, czem „bohater" w epice lub dramacie; jakiś stan świadomości pomimo ustawicznie zmieniających się przedstawień, zostaje konsekwentnie utrzymany przez cały ciąg utworu i jednolicie go zabarwia n. p. „smutno mi, Boże!" w *Hymnie* Słowackiego, „źle, źle zawsze i wszędzie" w *Mojej piosnce I* lub „tęskno mi, Panie!" w *Mojej piosnce II* Norwida.

usprawiedliwiania lub, co gorzej — przemilczania. Dochodzimy prawdy. Adwokatowanie pisarzom, niejednokrotnie nie potrzebującym tego, bo dawno pomarli, nie jest zadaniem nauki.

IV.

Przechodzimy do relacyj przyczynowych. Dotyczą one nie tylko konieczności zachowania związku przyczynowego między elementami lub składnikami elementu, ale wymagają zachowania łączności (uzgodnienia) każdego poszczególnego przedstawienia z tym systemem związku lub związków, jakie autor dla danego elementu lub szeregu elementów przyjmuje. Jeśli np. przyjął, że akcja rozgrywa się w cieniach nocy, nie może już kreślić, dajmy na to, mimiki twarzy, ani też narzucać przedmiotom takie kontury, taką rzeźbę lub takie barwy, jakie kojarzą się z widzeniem (a zatem i wyobrażaniem sobie) dziennem. Wyraźne kontury, wgłębna rzeźba i żywe barwy należą do całkiem innego związku przedstawieniowego, niż noc, i z nią się skojarzyć nie mogą. Obrazu syntetycznego, zdolnego zasuggestjonować czytelnika, nie dadzą.

Możemy wtedy wypisywać, co nam się podoba, o „kolorystyce", „plastyce" lub „artystycznem bogactwie" takiego miejsca, nic to nie pomoże; będzie to pusta, estetyzująca gadanina. Fakt pozostanie faktem, że wyobraźnia, która w ten sposób tworzy, niczem nie różni się od naszej. Jest bezpłodna, przypadkowa, chwyta się szczegółów, ale nie odczuwa, nie rozumie i przedstawić nie umie ich związku.

Opanowanie relacyj przyczynowych stanowi tak oczywisty i objektywny[4]) dowód sprawności wyobraźni twórczej, że pomijać go milczeniem nie mogła ani krytyka ani historja literatury. Porusza je, w związku z rozmaitemi doktrynami estetycznemi lub pod rozmaitemi określeniami werbalistycznemi, każdy sumienniejszy rozbiór literacki, nie

[4]) Dlatego zwalczam i będę stale zwalczał niedorzeczne poglądy swoisty jakoby „subjektywizm" oceny estetycznej. Sądy o wartości estycznej są tak samo prawdziwe lub mylne, uzasadnione lub bezpodstawne, jak wszelkie inne sądy.

zawsze zdając sobie sprawę, że chodzi tu o podstawowe prawo kompozycji literackiej. Doskonałość lub ułomność tych relacyj określa się rozmaicie: mówi się, że z dzieła „przemawia prawda", że doskonale „odzwierciedla życie", o innem, że jest „sztuczne, naciągane", grzeszy „nieprawdopodobieństwem" i t. p. Najbliższem prawdy jest powiedzenie, że to lub owo w utworze jest „nieumotywowane", słabo lub doskonale „umotywowane". Wyrażamy przez to, że relacje, stworzone przez autora, czynią zadość lub sprzeciwiają się wymaganiom związku przyczynowego.

Pozostajemy przy tem wyrażeniu i zjawiska kompozycyjne, normowane przez prawo przyczynowości, będziemy określali mianem motywacji. Dobra motywacja jest nietylko koniecznością kompozycji, ale wręcz miarą i wskazówką, czy autor przyjęte elementy istotnie, w całej ich syntetycznej pełni, sobie przedstawia, a więc naprawdę je tworzy, czy też tylko o nich — pisze. Nie chodzi tu wcale o to, żeby rozumowo czy logistycznie uzasadniał związek, ale żeby go tworzył, żeby liczył się z tem, co tworzy, żeby nie zaprzeczał sobie, żeby w jednym ustępie czy momencie nie przekreślał, nie unicestwiał tego, co powiedział w innym. Jeśli przyjął np. że w Otellu wzbudziło się już podejrzenie co do wierności Desdemony, to może wprawdzie kazać chwilowo Otellowi udawać, że on nie podejrzewa, ale sam już faktu podejrzenia ignorować nie może. Musi już odtąd pojmować Otella jako człowieka podejrzewającego, musi przedstawienia następne ujmować w związku przyczynowym z przedstawieniem ustalonem. Autor, któryby pojmował inaczej, nie byłby Szekspirem.

Przedstawianie zarówno składników elementu, jak i elementów samych w związkach przyczynowych jest zasadniczym wymagalnikiem umysłowości ludzkiej, która poza przyczynowością nie jest w stanie pojmować, a zatem i przedstawiać sobie, świata. Jest to zasada ogólnie obowiązująca, kategoryczny imperatyw sztuki literackiej, który realizowany może być rozmaicie, ale nie zna wyjątków.

Za przykład, jak autor może w przedstawieniu tej samej postaci realizować tę zasadę, a tuż potem ją naruszać

zawsze zdając sobie sprawę, że chodzi tu o podstawowe prawo kompozycji literackiej. Doskonałość lub ułomność tych relacyj określa się rozmaicie: mówi się, że z dzieła „przemawia prawda", że doskonale „odzwierciedla życie", o innem, że jest „sztuczne, naciągane", zgoła „nieprawdopodobieństwem" i t. p. Najbliższem prawdy jest powiedzenie, że to lub owo w utworze jest „niedomotywowane" słabo lub doskonale „umotywowane". Wyrażamy przez to, że relacje, stworzone przez autora, czynią zadość lub sprzeciwiają się wymaganiom związku przyczynowego.

Pozostajemy przy tem wyrażeniu i zjawiska kompozycyjne, normowane przez prawo przyczynowości, będziemy określali mianem m o t y w a c j i. Dobra motywacja jest nietylko koniecznością kompozycji, ale wręcz miarą i wskazówką, czy autor przyjęte elementy istotnie, w całej ich syntetycznej pełni, sobie przedstawia, a więc naprawdę je tworzy, czy też tylko o nich — pisze. Nie chodzi tu wcale o to, żeby rozumowo czy logistycznie uzasadniał związek, ale ż e b y g o t w o r z y ł, żeby liczył się z tem, co tworzy, żeby nie zaprzeczał sobie, żeby w jednym ustępie czy momencie nie przekreślał, nie unicestwiał tego, co powiedział w innym. Jeśli przyjął np., że w Otellu wzbudziło się już podejrzenie co do wierności Desdemony, to może wprawdzie kazać chwilowo Otellowi udawać, że on nie podejrzewa, ale sam już faktu podejrzenia ignorować nie może. Musi już odtąd pojmować Otella jako człowieka podejrzewającego, musi przedstawienie dalszych wydarzeń ujmować w związku przyczynowym z przedstawieniem ustalonem. Autor, któryby postąpił inaczej, nie byłby Szekspirem?

Przedstawianie zarówno składników elementu, jak i elementów samych w związkach przyczynowych jest zasadniczym wyznacznikiem umysłowości ludzkiej, która poza przyczynowością nie jest w stanie pojmować, a zatem i przedstawiać sobie świata. Jest to zasada ogólnie obowiązująca, konieczny imperatyw sztuki literackiej, który zna literatura każda i to rozmaicie, ale nie zna wyjątków.

Na przykład, jak autor może w przedstawieniu tej samej postaci realizować tę zasadę, a tak potem ją naruszać

i psuć przez to kompozycję dzieła, posłuży nam początek szkicu powieściowego Reymonta p. t. *Sprawiedliwie.* Kreśli tam autor zachowanie się bohatera, który uciekłszy z więzienia, przekrada się lasami do wsi rodzinnej, do matki. Jasiek Winciorek zbliża się do karczmy na pograniczu rodzinnego Przyłęku:

...wysunął się *ostrożnie* z gąszczów na drogę i dojrzawszy migocące światełko, *chyłkiem* podszedł do okna. Długo *stał bezradnie, rozglądał się* po wnętrzu karczmy, *nasłuchiwał,* to rzucał *strwożone spojrzenia* dokoła, nie wiedział, co począć: *bał się wszystkiego* tak, że się już cofnął od okien, już zrobił kilka kroków ku lasom, *ale zawiał wiatr* i takiem *zimnem* go przejął, iż chłopak zaczął się *trząść w sobie,* więc się zawrócił, przeżegnał i wszedł do karczmy.

Pełen żywości, intuitywnie wnikliwy obraz człowieka, który wie, że jest ścigany, zachowuje, instynktową czujność i ostrożność na każdym kroku. Jeżeli decyduje się wreszcie przezwyciężyć swe obawy, wejść między ludzi, którzy mogą zagrozić jego bezpieczeństwu i swobodzie, czyni to po dłuższem wahaniu, po walce wewnętrznej, o której wyniku rozstrzyga ostatecznie stan fizyczny i moralny postaci (zmęczenie, zimno, głód). Więźba przyczynowa całego tego momentu jest bez zarzutu a przejście z jednej sytuacji w drugą umotywowane należycie. Tę samą ostrożność zachowuje postać w momencie następnym, w czasie posiłku wewnątrz karczmy:

Jasiek wypił kilka kieliszków jeden po drugim i gryzł zapamiętale suche, zapleśniałe bułki, ciągnące się w zębach jak rzemień, przegryzając je śledziem i *pilnie bacząc* na drzwi, to na okno, a jeszcze *pilniej łowiąc* wszystkie szemrzące *głosy.*

Kiedy jednak później autor każe Jaśkowi zatrzymywać się nadal w karczmie, wdawać się w rozmowę z dziadem, pożywiać się jego strawą a na dobitek wszystkiego pozostawać tam na nocleg późną nocą t. j. właśnie wtedy, kiedy najłatwiej mógł dostać się niepostrzeżony do chaty matki — to całe owo późniejsze skierowanie postaci, odartej nagle i bez zadowalających wewnętrznych pobudek z tych cech nadmiernej czujności i ostrożności, które sam autor jej nadał, jest już na-

i potem przez to kompozycję dzieła, posłużą nam początek szkicu powieściowego Reymonta p. t. *Sprawiedliwie*. Kreśli tam autor zachowanie się bohatera, który uciekłszy z więzienia, przekrada się lasami do wsi rodzinnej, do matki. Jasiek Winciórek zbliża się do karczmy na pograniczu rodzinnego Przyłęka:

> — wysunął się ostrożnie z gąszczów na drogę i dojrzawszy mizerne światełko, chyłkiem podszedł do okna. Długo stał bezradnie, rozglądał się po wnętrzu karczmy, nasłuchiwał, to rzucał strwożone spojrzenia wkoło, nie wiedział, co począć; bał się wszystkiego tak, że się już cofnął od okna, już zrobił kilka kroków ku lasom, ale zawiał mróz i takiem zimnem go przejął, iż chłopak zaczął się trząść w sobie, więc się zawrócił, przeżegnał i wszedł do karczmy.

Pełen żywości, intuitywnie wnikliwy obraz człowieka, który wie, że jest ścigany, zachowuje instynktową czujność i ostrożność na każdym kroku. Jeżeli decyduje się wreszcie przezwyciężyć swe obawy, wejść między ludzi, którzy mogą zagrozić jego bezpieczeństwu i swobodzie, czyni to po długiem wahaniu, po walce wewnętrznej, w której wyniku rozstrzyga ostatecznie stan fizyczny i moralny postaci (zmęczenie, zimno, głód). Wielka przyczynowa całego tego momentu jest bez zarzutu a przejście z jednej sytuacji w drugą umotywowane należycie. Tę samą ostrożność zachowuje postać w momencie następnym, w czasie posiłku wewnątrz karczmy:

> Jasiek wypił kilka kieliszków jeden po drugim i zgryzł naprędce tęgie racie, zapleśniałe bułki, ciągnące się w zębach jak rzemień, przegryzając je śledziem i pilnie bacząc na drzwi, to na okno, a pilnie łowiąc wszystkie szmerzące głosy.

Kiedy jednak później autor każe Jaśkowi zatrzymywać się dłużej w karczmie, wdawać się w rozmowy z dziadem, popisywać się przed dziadem a na dobitek wszystkiego pozostawać tam na noc, gdy jednak noc t. j. właśnie wtedy, kiedy najłatwiej mógł dostać się niepostrzeżony do chaty matki — to całe jego postępowanie, sprzeczne z pierwotnie nakreśloną postacią, odartej nagle i bez żadnych wewnętrznych pobudek z tych cech nadmiernej czujności i ostrożności, które sam autor jej nadał, jest już na-

ruszeniem związku przyczynowego, kłóci się z poprzedniem jej przedstawieniem. Czujność i ostrożność bohatera została nagle sparaliżowana bez dostatecznej racji, bez artystycznego motywu. Stało się tak jedynie poto, ażeby strażnicy mogli zastać śpiącego w karczmie Jaśka i wskutek starcia postrzelić, czyli po to, ażeby autor mógł zadzierzgnąć potrzebny mu węzeł akcji. Wzgląd techniczny przeważył nad artystycznym. Koszta budowy powieści poniosła w tym wypadku kompozycja, a ściślej mówiąc, ta jej wartość, którą zwiemy motywacją.

V.

Relacje celowe nie posiadają już tego znamienia konieczności, które wyróżnia relacje przyczynowe. Stwarza je swobodna wola twórcy dla pewnych, świadomie obranych lub intuitywnie wyczuwanych celów. Doskonałość lub niedoskonałość tych relacyj zależy więc od tego, czy i w jakim stopniu one celowi swojemu odpowiadają lub nie odpowiadają. Ocenia się je po owocach. Od dawna też określano i oceniano je według skutku, jaki osiągają, a więc podług tego, jakie „wrażenie" dzieło na nas wywiera.

Ideałem jest oczywiście wymaganie, ażeby dzieło sprawiało „silne wrażenie", ażeby zajęło wyobraźnię czytelnika lub widza, utrzymywało ją w napięciu. Jest to postulat przyrodzony sztuki literackiej, gdyż bez tego zajęcia wyobraźnia odbiorcza przestaje współdziałać z autorem; nie może wytwarzać tych przedstawień (a w dalszem następstwie tych myśli, uczuć), których on sobie życzy. Od pojęcia „siły" (gr. δύναμις), z jaką dzieło nas do siebie przykuwa, oznaczamy oddawna ten rodzaj zjawisk kompozycyjnych nazwą d y n a m i k i. Ponieważ chodzi nam o wyjaśnianie i określanie pojęć, a nie o tworzenie nowych terminów, zachowujemy tę nazwę jako odpowiednią i dobrze określającą istotę zjawiska.

Dynamika jest wykładnikiem swobodnej woli twórcy i zależy od celu, jaki on sobie zarówno w momentach poszczególnych, jakoteż w ostatecznym wyniku dzieła stawia. A ponieważ te cele mogą być najrozmaitsze i najrozmaiciej krzyżować się ze sobą, z relacjami czasowemi i przyczynowemi,

rozerwaniem związku przyczynowego, który się z poprzedniem jej przedstawieniem. Czujność i ostrożność bohatera została nagle sparaliżowana bez dostatecznej racji, bez artystycznego motywu. Stało się tak jedynie poto, ażeby strażnicy mogli zastać śpiącego w kancelarji Jaśka i wskutek starcia postrzelić, czyli po to, ażeby autor mógł zadzierzgnąć potrzebny mu węzeł akcji. Względ techniczny przeważył nad artystycznym. Zasada budowy powieści poniosła w tym wypadku kompozycję, a ściślej mówiąc, tę jej wartość, którą zwiemy motywacją.

V.

Relacje celowe nie posiadają już tego znamienia konieczności, które wyróżnia relacje przyczynowe. Stwarza je swobodna wola twórcy dla pewnych, świadomie obranych lub intuitywnie wyczuwanych celów. Doskonałość lub niedoskonałość tych relacyj zależy więc od tego, czy i w jakim stopniu one celowi swojemu odpowiadają lub nie odpowiadają. Ocenia się je po owocach. Od dawna też określano i oceniano je według skutku, jaki osiągają, a więc podług tego, jakie „wrażenie" dzieło na nas wywiera.

Ideałem jest oczywiście wymaganie, ażeby dzieło sprawiało „silne wrażenie", ażeby zajęło wyobraźnię czytelnika lub widza, utrzymywało ją w napięciu. Jest to postulat pierwszorzędny sztuki literackiej, gdyż bez tego zajęcia wyobraźnia odbiorcza przestaje współdziałać z autorem: nie może wytwarzać tych przedstawień (a w dalszem następstwie tych myśli i uczuć), których on sobie życzy. Od pojęcia „siły" ([illegible]), jaką dzieło nas do siebie przykuwa, oznaczamy celowość tę w całej sferze zjawisk kompozycyjnych nazwą d y n a m i k i. Ponieważ chodzi nam o w y j a ś n i a n i e i określanie pojęć, a nie o tworzenie nowych terminów, zachowujemy tę nazwę jako odpowiednią i dobrze określającą istotę zjawiska.

Dynamika jest wykładnikiem swobodnej woli twórcy i zależy od celu, jaki on sobie zarówno w momentach poszczególnych, jakoteż w ostatecznym wyniku dzieła stawia. A ponieważ te cele mogą być najrozmaitsze i najrozmaitszej krzyżować się ze sobą, a relacjami czasowemi i przyczynowemi.

nie można jej sprowadzić tak, jak motywacji, do jakiejś jednej ogólnie obowiązującej zasady. Najogólniej można ją określić funkcjonalnie, jako wynik zabiegów kompozycyjnych, których celem jest wzbudzić i utrzymać uwagę, a przez to zapobiegać estetycznemu znużeniu. Albowiem nawet elementy, które teoretycznie możnaby pojmować jako idealnie udałe, musiałyby znużyć, gdyby przekroczyły maximum niezmiennego trwania, m a x i m u m j e d n o s t a j n o ś c i.

Przeciwieństwem jednostajności jest z m i a n a, a najprostszym sposobem jej osiągnięcia jest zmiana warunków elementu lub wymiana elementów bez ich przemiany. Jest to prymityw dynamistyczny. Na taką dynamikę prymitywną zdobywa się np. starożytna powieść grecka, w której cały wysiłek kompozycyjny autora ogranicza się do tego, ażeby parę kochanków przeprowadzić z jednej przygody w drugą, zmieniać ustawicznie ich położenie.

Równie prosty środek zwrócenia, skupienia lub zaostrzenia uwagi, przedstawia równoczesne lub posobne z e s t a w i e n i e elementów. W porównaniu z mechanistyczną, zewnętrzną zmianą warunków lub wymianą elementów, jest to środek dynamiczny bez porównania wyższy, bo uwzględnia treść elementów, właściwość i jakość artystyczną przedmiotów, wchodzących w zestawienie. Otwierając szerokie pole rozmaitym rozwiązaniom relacyj szczegółowych, zestawienie daje możność rozwinięcia całego bogactwa form dynamicznych, znajduje przeto zastosowanie w utworach stojących na najwyższym nawet poziomie kompozycyjnym.

Przez zestawienie elementów stara się autor bądźto zająć wyobraźnię odbiorczą ich rozmaitością, bądźto skłonić ją do różnic czy podobieństw, albo też chce zabarwić uczuciowo
~~różnic czy podobieństw, albo też chce zabarwić uczuciowo~~
akt odbiorczy (t. zw. wrażenie), skłaniając czytelnika do zajęcia uczuciowego stanowiska względem przedstawionej treści. Zestawienie, zdążające do zajęcia wyobraźni samą tylko rozmaitością elementów, nazywamy p a r a l e l i z m e m (n. p. zestawienie trzech pupili Jenialkiewicza: Karola, Leona i Dolskiego w *Wielkim człowieku)*. Jeśli autor stara się przez zestawienie elementów uwydatnić ich właściwości, pod-

kreślając równomiernie ich podobieństwa i różnice, wtedy mamy do czynienia z porównaniem (np. Wołodyjowski i Ketling w *Panu Wołodyjowskim*, Aniela i Klara w *Ślubach panieńskich)*, uwzględnienie samych podobieństw stwarza zrównanie lub analogję (np. w liryce refleksyjnej Asnyka), podkreślenie samych różnic daje bądźto kontrast bądź też przeciwstawienie (antytezę), jeśli chodzi nie o różnicę cech lecz dążności. Za odmianę zestawienia możnaby również uważać takie środki dynamiczne jak powtórzenie lub stopniowanie.

Zarówno zmiany, jak i zestawienia mogą doskonale spełniać swój cel jako szczegółowy i swoisty środek dynamiczny dla pewnych „miejsc" lub też dla utworów o nieznacznem trwaniu (utwór liryczny, nowela). Podstawowej jednak formy dynamicznej dla utworów o większej rozpiętości tworzyć nie mogą, ponieważ autor musiałby ciągle wracać do relacyj takich samych czy podobnych, a przez to powtarzać się i nużyć. Wyjście z tego stanu rzeczy przedstawia zmiana, dotycząca nie samej sytuacji, ale ogarniająca istotę elementów. Łączy ona zmianę warunków zewnętrznych z przemianą elementów.

Element przyjmuje już tutaj udział w zmianach, bądź to zmieniając się pod wpływem tego, co zaszło, bądź też wpływając od siebie na dalszą zmianę okoliczności. Gdzie w kompozycji można mówić o „wpływie" czy „oddziaływaniu" sytuacji na element, albo też odwrotnie, o oddziaływaniu elementu na sytuację, tam stwierdzamy tem samem obecność związku przyczynowego. Kompozycja tego rodzaju wyraża więc już dążność do łączenia i zestrajania relacyj celowych z przyczynowemi. W stosunku do poprzedniej przedstawia zatem formę dynamiczną bardziej rozwiniętą, wyższą, syntetyczniejszą.

Jeśli dynamika osiągnęła ten poziom zestroju, w którym następuje sprzężenie relacyj celowych z przyczynowemi, wtedy można już mówić o akcji utworu. Zmusza to nas równocześnie do rewizji owego, tak często używanego i nadużywanego pojęcia. Zarówno codzienne doświadczenie literackie, jak i prowadzone studja dostarczają nam niemal na

kreślając równomiernie ich podobieństwa i różnice, wtedy mamy do czynienia z **porównaniem** (np. Wołodyjowski i Kettling w *Panu Wołodyjowskim*, Antek i Klara w *Służbach* poniedziałki, uwzględnienie samych podobieństw stwarza **zrównanie** lub **analogję** (np. w liryce refleksyjnej Asnyka), podkreślenie samych różnic daje bądźto **kontrast** bądź też **przeciwstawienie** (antytezę), jeśli chodzi nie o różnicę cech lecz dążności. Za odmianę zestawienia możnaby również uważać takie środki dynamiczne jak **powtórzenie** lub **stopniowanie**.

Zarówno zmiany, jak i zestawienia mogą doskonale spełniać swój cel jako szczegółowy i swoisty środek dynamiczny dla pewnych „miejsc" lub też dla utworów o nieznacznem trwaniu (utwór liryczny, nowela). Podstawowej jednak formy dynamicznej dla utworów o większej rozpiętości tworzyć nie mogą, ponieważ autor musiałby ciągle wracać do relacyj takich samych czy podobnych, a przez to powtarzać się i nużyć. Wyjście z tego stanu rzeczy przedstawia zmiana, dotycząca nie samej sytuacji, ale ogarniająca istotę elementów. Łączy ona zmianę warunków zewnętrznych z **przemianą elementów**.

Element przyjmuje już tutaj udział w zmianach, bądź to zmieniając się pod wpływem tego, co zaszło, bądź też wpływając od siebie na dalszą zmianę okoliczności. Gdzie w kompozycji można mówić o „wpływie" czy „oddziaływaniu" sytuacji na element, albo też odwrotnie, o oddziaływaniu elementu na sytuację, tam stwierdzamy tem samem obecność momentu przyczynowego. Kompozycja tego rodzaju wymaga więc już dążności do łączenia i zestawiania **kolejnych członków przyczynowemi**. W stosunku do poprzedniej przedstawia zatem formę dynamiczną bardziej rozwiniętą, wyższą, skomplikowaną.

Jedni dynamikę związaną tem pojęciem zestawią, w którym tylko jedni sprzeczności relacyj całościowych z przyczynowemi, wtedy można już mówić o **akcji** utworu. Zmiana to nie zbyt łatwiej, tak często używanego i nadużywanego pojęcia. Zarówno jednakże dotychczasowe literatury, jak i teoretyczne studja dostarczają nam niemal na

każdym kroku przykładu, że nazwą „akcji" obejmujemy nietylko same momenty „działania" (a więc postępki postaci), ale również „zdarzenia" lub „przypadki" od postaci niezawisłe, a jednak wpływające na nią lub na jej postępowanie. Następnie przekonywują one, że z pojęcia akcji nie jesteśmy nigdy w stanie wykluczyć momentów sytuacyjnych, które jakiegoś nowego posunięcia aktywnego wcale nie przynoszą. Nie „działanie" zatem, jakby to z nazwy wynikało, ale p r z e m i a n a elementów stanowi istotę „akcji" literackiej. Wynika ona z tego faktu, że elementy w poszczególnych stadjach czy fazach utworu przedstawiają się nam coraz to inaczej.

Tak postawione zagadnienie akcji chroni najpierw badacza od sprzeczności logicznej, w jaką mimowoli popada, gdy omawia n. p. „żywość" lub „silny nerw" akcji w utworze dramatycznym, w którym t. zw. zewnętrzne „działanie" nie występuje lub gra rolę podrzędną. Uwalnia go następnie od konstruowania sztucznego pojęcia t. zw. „akcji wewnętrznej" (przemiany duchowe postaci), a wreszcie pozwala, zgodnie z rzeczywistością literacką, stosować to pojęcie do wszelkich rodzajów literackich. Wbrew bowiem racjonalistycznej estetyce niemieckiej podkreślić należy, że „działanie" nawet w sensie ścisłym (t. zw. akcja zewnętrzna) istoty dramatyczności nie stanowi. Na czem ona polega, zaznaczyłem w rozprawie „O metodzie" a rozwinę przy innej sposobności.

Podobnie jak elementy dzieła posiadają rozmaitą ważność relatywną, tak samo poszczególne jego momenty różnią się zarówno intensywnością, jak i jakością zainteresowania, które mogą obudzić. Jedne „miejsca" działają silniej, inne słabiej, jedne zwracają naszą wyobraźnię w przyszłość, na to, co ma nastąpić, inne pogłębiają lub pozwalają nam lepiej zrozumieć to, co się dzieje lub się stało, jedne nas wzruszają, wzbudzają uczucie solidarności lub odrazy, zachwytu lub potępienia,inne pobudzają do zastanowienia, rozumowania, krytyki i t. p.

Ze względu na doskonałość zestroju nie może więc być rzeczą obojętną, jak te t. zw. „wrażenia" po sobie następują. Nieodpowiednie rozmieszczenie czasowe — zamiast podnieść, może osłabić a nawet zupełnie zatracić intensywność „wraże-

[illegible] krótka przykładu, że nazwą „akcji" obejmujemy nietylko same momenty „działania" (a więc postępki postaci), ale również „zdarzenia" lub „przypadki" od postaci niezależne, a jednak wpływające na nią lub na jej postępowanie. Następnie [illegible] one, że z pojęcia akcji nie jesteśmy w stanie wykluczyć momentów sytuacyjnych, które jakiegoś nowego zdarzenia aktywnego wcale nie przynoszą. Nie „działanie" zatem, jakby to z nazwy wynikało, ale przemiana elementów stanowi istotę „akcji" literackiej. Wynika z tego faktu, że elementy w poszczególnych stadjach czy [illegible] utworu przedstawiają się nam coraz to inaczej.

Tak pojmowane zagadnienie akcji chroni najpierw badacza od sprzeczności logicznej, w jaką mimowoli popada, gdy omawia n. p. „żywość" lub „silny nerw" akcji w utworze dramatycznym, w którym t. zw. zewnętrzne „działanie" nie występuje lub gra rolę podrzędną. Uwalnia go następnie od konstruowania sztucznego pojęcia t. zw. „akcji wewnętrznej" (przemiany duchowe postaci), a wreszcie pozwala, zgodnie z rzeczywistością literacką, stosować to pojęcie do wszelkich rodzajów literackich. Wbrew bowiem racjonalistycznej estetyce [illegible] podkreślić należy, że „działanie" nawet w [illegible] (t. zw. akcja zewnętrzna) istoty dramatyczności nie stanowi. Na czem ona polega, zaznaczyłem w rozprawie „O [illegible]" a rozwinę przy innej sposobności.

Podobnie jak elementy dzieła posiadają rozmaitą ważność celową, tak samo poszczególne jego momenty różnią się zarówno intensywnością, jak i jakością zainteresowania, które mogą obudzić. Jedne „miejsca" działają silniej, inne słabiej, jedne zwracają naszą wyobraźnię w przyszłość, na to, co ma nastąpić, inne pochłaniają lub pozwalają nam lepiej zrozumieć to, co się dzieje lub się stało, jedne nas wzruszają, wzbudzają uczucie solidarności lub odrazy, zachwytu lub [illegible], inne pobudzają do zastanowienia, rozumowania, krytyki i t. p.

Ze względu na doskonałość zestroju nie może więc być rzeczą obojętną, jak te t. zw. „wrażenia" po sobie następują. Nieodpowiednie rozmieszczenie czasowe — zamiast podniecić może osłabić a nawet zupełnie zatamować intensywność „wrażeń

nia", a zatem i wartość dzieła. Autor, chcąc tego uniknąć, musi poszczególne momenty nietylko związać przyczynowo, ale również dawać je w odpowiednim czasie; musi w sposób celowy rozwiązać problem ich kolejności. Tak więc stajemy znowu wobec tego faktu, że im wyższą i doskonalszą jest jakaś forma artystyczna, tem bardziej rośnie jej syntetyzm, tem wszechstronniejsze i bardziej złożone relacje musi ona opanować.

Najwyższy stopień rozwoju przedstawia zatem dynamika, która organicznie zespala i zestraja relacje celowe z relacjami przyczynowemi i czasowemi. Sposoby rozwiązania tego zadania mogą być najrozmaitsze, zależne od indywidualności twórczej, od rodzaju literackiego, a nawet od upodobań epoki literackiej. Wykazanie ich rozmaitości czy oryginalności to zadanie badań szczegółowych. Tutaj ograniczymy się jedynie do podkreślenia tego, co w dynamice, stojącej na tym poziomie, jest najbardziej typowem i powszechnem.

Jej celem głównym jest zająć czytelnika tem, co się tworzy, a więc wzbudzić, utrzymać i zaostrzyć jego uwagę. Z psychologji wiadomo, że nieodłącznym czynnikiem uwagi jest uczucie. „Uwaga jest zawsze zainteresowaniem t. j. uczuciem, które jużto pod postacią wzruszenia, jużto pod postacią pewnej skłonności lub dążności, wyróżnia pewne wrażenia i przedstawienia na niekorzyść całego szeregu innych"[5]).

Ten stan wewnętrzny, który autor stara się w nas wywołać na początku utworu przez odpowiednie uformowanie przedstawień, nie posiada jeszcze charakteru tak zdecydowanie uczuciowego, jak w późniejszych stadjach dzieła. Jest to stan złożony, na który składa się równie uczucie, jak intelekt i wola. Początek jakiegoś poematu, utworu dramatycznego czy powieści, stara się nas z jednej strony zaznajomić z pewnemi postaciami i ich sprawą, z drugiej zaś przez odpowiednie ich przedstawienie (eksponowanie) usposabia nas względem nich uczuciowo, a w następstwie tego skła-

[5]) G. Revault d'Allonnes: *L'Attention* u G. Dumas'a: *Traité de psychologie* I, 891.

48

nia nas do zajęcia przychylnego lub nieprzychylnego *stanowiska*, orjentuje naszą wolę. Ten sam charakter złożoności towarzyszy również eksponowaniu sprawy. Odsłonięcie jej widoków na przyszłość, otwiera przed nami pole wielu możliwości, a więc skłania do stawiania przypuszczeń czyli szeregu *sądów* prawdopodobnych; sprawia następnie, że jednych z tych możliwości *pragniemy*, inne odsuwamy, a wreszcie budzi uczucie *oczekiwania*, które też z naszych przewidywań się spełni.

Jak z tego widać, już na początku utworu główny nacisk położony jest na uczucie i wolę, bo intelekt jest tylko pośrednikiem, mającym wywołać u czytelnika oczekiwanie i skłonić go do zajęcia stanowiska względem postaci i ich sprawy. Dynamicznie udałą będzie więc taka ekspozycja (wstęp, wprowadzenie), która sprzyja narodzinom stanów uczuciowych i woluntarnych (zwanych popularnie również „uczuciami") a nieudałą, która je utrudnia, która przeszkadza uczuciowo-woluntarnej orjentacji czytelnika a zbyt ułatwia orjentację intelektualną, pozwalając już zgóry domyślać się dalszego rozwoju postaci i przebiegu sprawy.

Dalsze etapy dynamicznego zestrajania polegają na tem, ażeby osiągnięty efekt czyli t. zw. zainteresowanie, nietylko nadal utrzymać, ale stopniowo coraz bardziej podnosić i nasilać aż do tej granicy, na której następuje maximum napięcia. Kompozycja osiąga tutaj t. zw. *szczyt dynamiczny*, który w utworze czasowo ograniczonym (dramat, komedja, nowela, utwór liryczny) jest jeden, a perjodycznie może występować w utworach, które względami czasowemi się nie krępują, jak powieść lub epopeja.

Owo stopniowanie dynamizmu osiąga autor przez wprowadzenie napięć i rozwiązań kolejnych. Zdobywszy w ekspozycji uczuciowe ustawienie względem treści i wzbudziwszy pożądanie jej dalszego ciągu, stara się następną treść przedstawieniową ująć w takim stosunku do poprzedniej, by wywołać przez to napięcie uczuć i woli czytelnika. Osiągniętego napięcia nie może przedłużać w nieskończoność, musi je ostatecznie rozwiązać. Rozwiązanie stwarza nową sytuację, która staje się punktem wyjścia dla następnego napięcia i t. d. Zło

sadnicze znaczenie w pojmowaniu dynamiki posiada więc pojęcia **napięcia**, które wymaga parę słów wyjaśnienia.

Tok utworu literackiego nie jest w istocie swej niczem innem, jak przeprowadzaniem wyobraźni od jednej treści przedstawieniowej do jakiejś innej. Jest to więc ruch aktów naszej świadomości, ruch przedstawień, posuwających się w czasie od jednej treści do drugiej, i zależnie od treści zabarwiających się uczuciowo i woluntarnie. (Owo uczuciowo-woluntarne zabarwienie nazywa się popularnie *wrażeniem literackiem).* Jak każdy ruch, tak i ruch naszych przedstawień przybiera pewien **kierunek**, nadany przez nastawienie woluntarne ekspozycji, i posiada automatyczną skłonność do zachowania go nadal. Jeśli autor usposobił nas n. p. dodatnio dla elementu *A*, a ujemnie dla elementu *B*, wtedy nietylko życzymy samych a_1, a_2, $a_3 \dots a_n$ (powodzeń) owemu *A*, samych zaś b_1, b_2, $b_3 \dots b_n$ (niepowodzeń) elementowi *B*, ale również oczekujemy samych cech, zdarzeń, okoliczności lub postępków o typie *a*, a więc a_1, a_2, $\dots a_n$ (dodatnich, korzystnych) od elementu *A*, a samych b_1, $b_2 \dots b_n$ (ujemnych, niekorzystnych) od elementu *B*.

Przedstawienia nasze, wziąwszy rozpęd w jednym kierunku, dążą do zachowania go nadal i toczyłyby się, niby płynąca woda, tak automatycznie dalej aż do znudzenia, gdyby nie napotkały — **przeszkody**. Tą przeszkodą jest jakieś b_x (ujemne, niekorzystne), które nieoczekiwanie zjawia się dla elementu *A* (dodatniego), lub jakieś a_x, które wystąpiło u *B*. Automatyczny ruch przedstawień zostaje nagle zahamowany, następuje skłębienie stanów świadomości, które odczuwamy jako **niepokój**. Czujemy, że naszemu poczuciu wartości coś zagraża. Cała świadomość, zaniepokojona grożącem niebezpieczeństwem, porywa się niejako na nogi, staje się nadzwyczaj czujna, skupia się na przeszkodzie *(skupienie uwagi),* instynktowo szuka dróg dla jej ominięcia, a gdy ich nie znajduje, wysila swą wolę, by przeszkodę przezwyciężyć lub usunąć.

Niepokój, skupienie i natężenie świadomości stanowi istotę dynamicznego napięcia, którego autor nie osiągnie nigdy,

sadnicze znaczenie w pojmowaniu dynamiki posiada więc pojęcie **napięcia**, które wymaga paru słów wyjaśnienia.

Dla utworu literackiego nie jest w istocie swej niczem innem, jak przeprowadzeniem wyobraźni od jednej treści przedstawieniowej do jakiejś innej; jest to więc szereg aktów naszej świadomości, ruch przedstawień, posuwających się w czasie od jednej treści do drugiej, i zależnie od treści zabarwiających się uczuciowo i woluntarnie. (Owo uczuciowo-woluntarne zabarwienie nazywa się popularnie wrażeniem literackiem). Jak każdy ruch, tak i ruch naszych przedstawień przybiera pewien **kierunek**, nadany przez nastawienie woluntarne dyspozycji, i posiada automatyczną skłonność do zachowania go nadal. Jeśli autor usposobił nas n. p. dodatnio dla elementu A, a ujemnie dla elementu B, wtedy nietylko życzymy samych $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$ (powodzeń) owemu A, samych zaś $b_1, b_2, b_3 \dots b_n$ (niepowodzeń) elementowi B, ale również oczekujemy samych cech, zdarzeń, okoliczności lub postępków o typie a, a więc $a_1, a_2, \dots a_n$ (dodatnich, korzystnych) od elementu A a samych $b_1, b_2 \dots b_n$ (ujemnych, niekorzystnych) od elementu B.

Przedstawienia nasze, wciągnięte raz w pęd w jednym kierunku, dążą do zachowania go nadal i toczyłyby się, niby płynąca woda, tak automatycznie dalej aż do znudzenia, gdyby nie napotkały — **przeszkody**. Tą przeszkodą jest jakieś b_1 ujemne, niekorzystne, które nieoczekiwanie zjawia się dla elementu A (dodatniego), lub jakieś a_1, które wystąpiło u B. Automatyczny ruch przedstawień zostaje nagle zahamowany, następuje skłębienie stanów świadomości, które odczuwamy jako **niepokój**. Czujemy, że naszemu poczuciu spokojności coś zagraża. Cała świadomość, zaniepokojona groźnem niebezpieczeństwem, porywa się niejako na nogi, staje się [illegible], skupia się na przeszkodzie (skupienie uwagi) i intensywnie szuka drogi dla jej eliminacji, a gdy jej nie znajduje, wysila swą wolę, by przeszkodę przezwyciężyć lub usunąć.

Niepokój, skupienie i natężenie świadomości stanowi istotę dynamicznego napięcia, którego autor nie osiągnie nigdy,

jeśli nie stanie wpoprzek automatyzmowi własnej (a więc i naszej) wyobraźni. Sztuka dynamicznego komponowania jest umiejętnością przeciwdziałania utajonym dążnościom świadomości, pożądającej doraźnych (a więc krótkozwrocznych) stwierdzeń wartości na drodze najmniejszego oporu.

Zejść na tę kuszącą. „prostą" drogę byłoby dla pisarza jednoznaczne nietylko z zatratą doniosłej wartości artystycznej, ale i z przeniewierzeniem się obowiązkowi twórczemu. Chodzi tu bowiem nie o prostą zasadę przekory względem tego, co się ceni lub czego się pragnie, choć to napozór tak wygląda, ale o rzecz bezporównania ważniejszą, bo o twórcze utwierdzenie, upewnienie się w poczuciu wartości. O tem bowiem, że coś jest istotnie wartościowe i cenne, przekonywamy się dopiero wtedy, gdy wytrzyma ono próbę niebezpieczeństwa, gdy ostoi się wobec przewagi siły wrogiej, gdy dowiedzie swej żywotności i ceny wobec innej jakiejś wartości przeciwnej.

Dlatego dobrym kompozytorem nie będzie nigdy taki autor, który postaciom dodatnim wszystko ułatwia, a ujemnym wszystko utrudnia (lub naodwrót), który jednym każe postępować zawsze mądrze i szlachetnie a drugim nierozważnie lub nikczemnie, który na jedne zlewa same błogosławieństwa a na drugie same cienie. Sztuka skrajnie affirmatywna (idealistyczna) budzi w nas to samo niedowierzanie i ten sam niesmak, co sztuka skrajnie negatywna (pesymistyczna). Obie rażą przykrawywaniem obrazu świata i życia do jakiegoś zgóry upatrzonego lub wyrozumowanego założenia, zanosi od nich schematem i doktryną. A doktryna, bez względu na to, czy jest racjonalizmem „Pana Podstolego", mesjanizmem „Przedświtu" czy też nihilizmem „Dziejów grzechu" staje się w dziele sztuki czynnikiem artystycznego rozkładu a nie ładu.

* * *

W uwagach powyższych staraliśmy się z kompleksu form literackich wyróżnić te, którym przypisujemy rolę najważniejszą w organizowaniu zestroju dzieła, które uważamy

przeto za podstawowe i zasadnicze czynniki kompozycji literackiej. Z powodu swoistego celu pracy niedość silnie podkreślaliśmy może znaczenie *czasu*, jako elementarnej, zasadniczej, ontologicznej formy, normującej (podobnie jak w muzyce) ustrój, porządek i prawa sztuki literackiej.

Ponieważ utwór literacki istnieje dla nas nie jako realny, artystycznie uformowany *przedmiot* (rzecz), ale jako ruchliwe, zmienne i złożone z j a w i s k o a r t y s t y c z n e, które dopiero w czasie wywołania i recepcji (czytania, wygłaszania, przedstawiania) w naszej świadomości s i ę d z i e j e, d o k o n y w a i s t a j e, przeto sposoby wywołania i dokonania tego zjawiska, a więc formy literackie, trudno pojmować inaczej, jak pewien rodzaj swoistych f u n k c y j.

Wyraz f o r m a w zakresie sztuki literackiej posiada mniej więcej takie znaczenie, jak „forma" tańca lub gry w piłkę, jak „forma" pracy lub obejścia z ludźmi. Jest ona pewnym s p o s o b e m p o s t ę p o w a n i a, działania. Formy literackie należy przeto pojmować, badać i oceniać tak, jak się pojmuje, bada i ocenia wykonywanie pewnych czynności. Miernikiem oceny jest tutaj wzgląd na to, czy 1. dana funkcja odpowiada celowi, a następnie 2. z jakim nakładem energji została wykonana. Funkcje, zużywające więcej energji, niż potrzeba, są zawsze estetycznie chybione.

Przez rodzajowe rozgraniczenie i określenie typowych form kompozycyjnych chcieliśmy dojść do bliższego ustalenia i uściślenia pojęcia kompozycji. Wykazując z jednej strony różnorodność form, które sprowadzone pod jedno ogólnikowe miano *kompozycji*, zatracają całą swoją rodzajową odrębność i naukowo opanować się nie dają, z drugiej zaś wyłączając spod pojęcia kompozycji te formy, które do tego zakresu nie należą, mieliśmy głównie na oku cele metodyczne: większą ścisłość, precyzyjność i sprawność badania literackiego. Z tego powodu staraliśmy się swe roztrząsania utrzymać, ile to możliwe, w granicach ogólnych, tak żeby one mogły oddać usługę metodyczną przy opracowaniu tematów rozmaitych.

Nie dotykaliśmy też dlatego kwestji realizowania i zastosowania typowych form kompozycyjnych w poszczególnych rodzajach literackich. Zaznaczamy tylko, że w związku z tem

zagadnieniem pozostaje problemat t. zw. specyficznych „pierwiastków“ lub „żywiołów“ literackich. Chodzi o to, czy takie zjawiska literacko-estetyczne jak „tragiczność“, „wzniosłość“, „humor“ i t. p. są istotnie „żywiołem“ lub „pierwiastkiem“, a więc czemś dającem się wyodrębnić z pod pojęcia formy literackiej, czy też są to jedynie następstwa stosowania pewnych swoistych i odrębnych form kompozycyjnych, które w rezultacie dają takie a nie inne „wrażenie“.
